REVISTA MUSICAL CHILENA agradece la ayuda financiera de la Oficina Técnica de Desarrollo Científico y Creación Artística de la Universidad de Chile para el Nº 131, julio - septiembre, 1975.

Recuerdos

por *José Vicente Asuar*

I. Introducción

Si yo tuviera 17 años y me interesara crear música, ¿qué haría ahora en 1975?

No lo sé, pero muy probablemente me orientaría hacia la música rock, o la música progresiva, o, en general, a alguna forma de arte juglaresco musical como hay tantas actualmente en el dominio de la llamada "música popular". Quizás inventara alguna nueva forma, pero creo que en ningún caso me dirigiría hacia la llamada "música culta".

Y esto, ¿por qué?

Tengo que hacer memoria para recordar cómo llegué a la música culta en los comienzos de la década del cincuenta. Además de mi vocación natural, creo que incidieron fundamentalmente dos factores: por un lado, la música culta contemporánea me parecía en esa época un elemento vivo, preñado de descubrimientos, caminos que recorrer; por otro lado, a comienzos de la década del cincuenta había en Santiago por lo menos dos agrupaciones musicales que difundían, a través de conciertos, la música contemporánea con calidad de repertorio y realización. Me refiero al Grupo Tonus y a la Asociación Nacional de Compositores. Dentro del repertorio de estas agrupaciones se daba especial importancia a la obra de los compositores chilenos, existiendo, por lo tanto, posibilidades reales de una ejecución digna de su música.

Creo que en la actualidad ninguno de estos dos factores existen. Si a esto agregamos que la educación musical no ha evolucionado y sigue mas interesada en un preciosismo de Museo que en una actividad viva que se enfrente a la realidad de pensamiento y sonido de nuestra época, entonces, ¿cómo podría ahora un joven de 17 años interesarse por crear música culta?

La situación que me tocó vivir a comienzos de la década del cincuenta era distinta. La posibilidad de escuchar en forma viva la música contemporánea constituía un desafío a la educación de mi oído para aceptar la "disonancia" tal como se entendía en esa época, y a mi intelecto para apreciar las formas aperiódicas, los nuevos ritmos y combinaciones instrumentales. Había tanto que aprender y hacer. Existía un verdadero polo de atracción que incentivó mis primeras experiencias creativas.

La primera obra que escribí fue la *Cantata 1951*, para soprano, tenor y conjunto de cámara. En esa época no había estudiado armonía ni contrapunto y mis conocimientos de notación musical eran prácticamente autodidactas.

Por supuesto, mucho menos conocía de formas y de construcción musical. Mi única experiencia era mi calidad de abonado asiduo a los conciertos de música contemporánea y mis locas fantasías panclastas derivadas de la influencia del Dr. Gog y otros libros que por entonces devoraba. De estos ingredientes nació la obra mas imaginativa y entretenida que jamás he escrito y la que curiosamente contiene muchos elementos premonitorios de lo que después iba a ocurrir en el mundo musical. Formas que nos parecen muy actuales como "Música Aleatoria" o "Teatro Musical", se desarrollan en forma destacada en esta composición. Por ejemplo, una de las arias se titula "Canción de Amor". En este trozo, la orquesta improvisa la sonoridad característica de la afinación previa a un concierto, en forma totalmente libre y aleatoria (este término no lo conocía yo en ese entonces), según cierta grafía indicada en la partitura. Mientras tanto, los solistas improvisan, a su vez, una conversación en base a un texto guía cargado de obscenidades. Podría referirme a muchos otros episodios interesantes de esta obra, tanto escénicos como musicales; sólo agregaré que el texto también fue original mío, con excepción de la "Canción del Muerto", cuyo texto, tal como lo indico en una nota a pie de página, fue escrito por un muerto. En esa época yo practicaba el espiritismo y en una de las tantas sesiones apareció un espíritu quien me dictó el poema, bastante sugerente por lo demás: *Quiero tu calor, tierra mia / porque tengo los huesos helados y las cuencas vacías /* etc.

Esta obra la presenté al Festival de Música Chilena de 1951, siendo rechazada pero, posteriormente, leyendo los comentarios del Jurado, el juicio que le mereció a un conocido crítico de la capital que me calificó de "músico esquizofrénico" llenó de gozo y orgullo al pequeño mundo romántico y "epatista" en que me movía, por lo que consideré que tenía pasta de músico y me dispuse a comenzar mis estudios.

II. Formación

En 1952 ingresé al Conservatorio Nacional de Música a estudiar composición con el profesor Jorge Urrutia Blondell. Si bien aprendí el oficio, debo reconocer que la imaginación fresca y desenfadada de esta primera obra nunca volvería a aparecer en otro trabajo mío. Las primeras composiciones que realicé bajo la influencia de la Academia se movieron estilísticamente dentro de una mezcla de impresionismo, politonalismo y folklore proyectado a la música culta como hace Stravinsky, por ejemplo. Quizás el aporte original en este primer estilo de mis composiciones, fue una cierta presencia de la

rítmica y temática de la música popular latinoamericana, con abundancia de bitonalidades, síncopas, melodías breves y una descuadratura métrica producida por la agregación o substracción de valores rítmicos dentro de un compás. Por ejemplo, un compás de 2/4 podía tener 8 semicorcheas como también 9 ó 7. Yo creía que era una invención mía; tiempo después descubrí que ya lo habían hecho otros músicos como Messiaen, por ejemplo. La primera obra que toqué en público, en un concierto del Grupo Tonus, fue una *Partita* para Piano compuesta de varios trozos de tipo folklore-culto: Tango, Samba, Ragtime, etc. La influencia de Stravinsky y de autores franceses como Ravel o Milhaud es evidente, pero me produjo un gran placer escribirla, como asimismo tener la oportunidad de ejecutarla en público.

Posteriormente escribí varias obras para Voz y Piano, entre ellas *Lamentos Haitianos* con textos de canciones de Haití. Debo reconocer que hoy día no creo que pueda superar su limpieza de estilo. Otra de estas obras: *Tres canciones*, mereció la primera crítica publicada en un periódico. Se la debo a Juan Orrego-Salas. En su parte medular decía: *"José Asuar en sus tres canciones tituladas "La llamada", "La cita" y "El encuentro", nos sorprendió por su marcado individualismo, dentro de un estilo que a pesar de su procedencia francesa, logra tocar una esfera estética que con el correr de los años podrá definirse como un aporte de señalada personalidad estilística, donde primará lo que en este momento ya se percibe como algo propio a su temperamento: una gran musicalidad".* (El Mercurio, 20-11-52).

A esas alturas había comenzado a tomar gran importancia en mi formación musical la influencia de un compañero de estudios del mismo curso de composición de Urrutia Blondell. Me refiero a Miguel Aguilar, con quien tuve una gran amistad musical, la que tenía una particularidad: él siempre iba más adelante que yo en cuanto a conocimientos, descubrimientos y apreciaciones estéticas. Cuando, después de un gran trabajo, conseguía entender lo que él me explicaba, él ya había saltado a otra etapa y estaba nuevamente en la delantera. Tanto Miguel como yo estudiábamos Ingeniería paralelamente a la música, así teníamos lenguajes muy parecidos, y verdaderamente fue él, con su extraordinaria erudición e intuición, quien me hizo comprender la música como arte y ciencia, quien estableció un orden en el caos de ideas que había en mi cerebro. De esa época datan mis *Invenciones a dos voces*, fuertemente influenciada por la obra de Bach y el nuevo orden que comenzaba a establecerse en mí, aúnque sin perder la vena folklórica que caracterizaba a mis composiciones anteriores.

Otra influencia importante que tuve en esa época, fue la de Free Focke y Esteban Eitler. A través de ellos y de Miguel Aguilar conocí y comencé a comprender el atonalismo y, posteriormente, el dodecafonismo. Mirando retroactivamente debo confesar que capté mucho mejor esta estética desde un

ángulo intelectual que desde un ángulo puramente sensorial. En otras palabras, más placer me producía analizar esta música en el papel que escucharla. Para poder explicarla llegué en ese entonces a aceptar una armonía superior, sobrenatural, dada por el intelecto puro, hacia la cual el cuerpo, el corazón, debía tratar de llegar escalando etapas de mayor perfección y sensibilidad. Suponía que nuestro intelecto podría llegar a descubrir una revelación o divinidad musical sin que nuestro cuerpo (u oído) estuviese en condiciones de poseerla. La música es un modelo divino v no importa si nuestro corazón es o no capaz de resonar en su presencia.

Hoy discrepo totalmente de esta posición. Creo que cuerpo y espíritu son una misma cosa. Son proyecciones igualmente válidas de la vida, la naturaleza, la armonía. Tal como el viejo proverbio dice: *mente sana en cuerpo sano,* la música será sana en la medida que satisfaga y posea estas dos dimensiones.

De esa época, promediando la década del cincuenta, recuerdo entre otras especialmente dos composiciones: los *Estudios Rítmicos* y *Encadenamientos.* En *Estudios Rítmicos* utilicé una técnica en base a breves incisos rítmico-melódicos repetidos infinitamente sin un tratamiento de variación o desarrollo, como en los modelos clásicos, sino el progreso musical se basa en modificaciones muy sutiles de estos incisos y en superposiciones de carácter heterofónico. Este tipo de música, que recuerda un poco la de ciertas culturas precolombinas de América Latina, no la he escuchado nunca en otro autor y tampoco yo la seguí desarrollando. No me cabe duda que hay ahí una música que aún no se ha descubierto. *Encadenamientos* tiene importancia para mí, porque es la primera obra en la que me desligué totalmente del elemento folklórico para ingresar a la estética del atonalismo. Además, fue la primera obra en la que actué en público como director de un pequeño grupo instrumental.

Por esa época otras dos personalidades influyeron grandemente en mi formación. Esta vez, extranjeros de paso, a quienes acompañé durante su visita y de los que traté de extraer el máximo provecho. Me refiero a Pierre Boulez y a Werner Meyer-Eppler.

Pierre Boulez me deslumbró con su personalidad magnética y su inteligencia a flor de piel. Su música, en verdad, no supe entenderla, pero a través de su contacto y de sus certeros juicios di el primer paso, el más importante, quizás, para aproximarme a ese mundo nuevo y desconocido del serialismo.

Werner Meyer-Eppler fue más técnico y práctico. Trajo varias cintas con música electrónica, la que escuchábamos por primera vez, y nos dio una visión general de los aspectos técnicos para su realización. Figura contrapuesta a la de Boulez, me impresionaron su modestia y sencillez.

Ambas visitas coincidieron con una época en la que un grupo de compositores jóvenes estábamos interesados en la llamada "música concreta". Habíamos conseguido algunos discos de las experiencias francesas y no nos faltaban deseos de experimentar con este tipo de posibilidades, especialmente factibles con el advenimiento de la cinta magnetofónica. La primera experiencia que recuerdo es la de León Schidlowsky, *Nacimiento*, música para un espectáculo de mimos, la que compuso utilizando dos magnetófonos, un micrófono y algunos artículos domésticos para hacer ruido. Posteriormente trabajamos de noche en Radio Chilena y difundimos algunas de estas obras en conciertos y charlas en la Universidad Católica, lugar donde yo seguía mis estudios de Ingeniería. Debo reconocer que la música concreta me entusiasmó sólo por poco tiempo. Evidentemente un compositor con talento y dotado de recursos podrá hacer buena música no importa cuáles sean los medios que utilice, pero creo que la música que se realiza a partir de objetos sonoros captados con micrófono, tiene algunos inconvenientes como, por ejemplo, la necesidad de una etapa previa de tratamiento del material para quitarle su carácter descriptivo, y la falta de flexibilidad en la composición y descomposición interna de las sonoridades. En otras palabras, para lograr un tratamiento de gran versatilidad, competitivo con el que proporcionan los medios electrónicos, se requiere mucho más trabajo y no siempre existirá la certeza de conseguir lo que se desea.

En verdad hice algunos experimentos con música concreta, pero nunca los presenté en público. En 1957, postulé un Tema de Título para recibirme de Ingeniero, que consistía en la construcción de dispositivos electrónicos con vistas a formar un Estudio de Música Electrónica. Yo estudiaba Ingeniería Civil y no sabía prácticamente nada de electrónica, por lo tanto, durante 1958 tuve que estudiar y realizar trabajos de Laboratorio en forma autodidacta aprovechando las facilidades que me daba la Escuela de Ingeniería. En 1959 el estudio ya estaba instalado. Aprovechando el receso de las actividades del Instituto de Extensión Musical durante el mes de febrero, conseguí que su Director, el Sr. Juan Orrego-Salas, me facilitara cuatro magnetófonos con los que pude hacer mi primera obra de música electrónica: *Variaciones Espectrales.*

Mirando en retrospectiva compruebo cuánto adeudo a grandes profesionales, grandes hombres que me apoyaron e hicieron posible esa difícil empresa: Los profesores de la Escuela de Ingeniería, que arriesgaron su prestigio apoyando un Tema de Memoria tan extraño y aparentemente fuera de lugar en esa época. Los profesores y ayudantes del Laboratorio de Electrónica, quienes me enseñaron y ayudaron en mis primeras prácticas. Finalmente, Juan Orrego-Salas, quien también arriesgó su prestigio y, por supuesto, las máquinas, para permitir que hiciera este experimento de dudosos resultados.

Recordando todo esto no puedo sino sentir fe y confianza en mi país, donde con frecuencia se da gente de la calidad humana a que me refiero. Sé que en otras partes no es así y por eso quiero destacarlo.

Como experiencia musical, las *Variaciones Espectrales* me aportó el primer contacto con el material y los procedimientos electrónicos. No entraré en detalles acerca del análisis estilístico y estructural de esta obra, ya que lo hice en estas mismas páginas en esa ocasión [1]. Solamente creo conveniente señalar que el mayor beneficio que obtuve fue iniciar una educación auditiva, indispensable para trabajar con estos sonidos, y el desarrollo de mi imaginación para transformar y combinar el material sonoro. Este es un aprendizaje y una experiencia que no termina nunca, pero después de haber compuesto las *Variaciones Espectrales* pude oir y comprender mucho mejor otras obras electrónicas. Analizar auditivamente, por ejemplo, como Stockhausen había creado el *Canto de los Adolescentes*, o bien, imaginar las conexiones que deberían hacerse en el sistema para reproducir alguna sonoridad que ocurriera por mi mente o que escuchara casualmente.

Esta obra se estrenó el 22-6-59, en el Teatro Antonio Varas y posteriormente en 1964 sirvió de base a la creación del Ballet *Germinal* que presentó el Ballet de Arte Moderno en el Teatro Municipal de Santiago. Tiene la importancia de haber sido la primera obra de música electrónica hecha en Chile y en Latinoamérica, y gracias a ella obtuve una beca del Servicio de Intercambio Académico Alemán (DAAD) para continuar mis estudios en Alemania.

En 1959 viajé a Alemania. Mi intención era trabajar en la Radio del Oeste de Alemania con sede en Colonia, el centro mundial de la música electrónica en ese entonces, sin embargo, no me fue posible el ingreso. Recurrí al Profesor Meyer-Eppler quien me aconsejó ir a Berlin a trabajar con Fritz Winckel. Esta segunda gestión resultó más provechosa y en el segundo semestre de 1959 me matriculé en la Hochschule für Musik para seguir clases de Composición con Boris Blacher y en la Technische Universität, donde asistí a las clases de Técnica de Estudio de Grabación y Teoría de la Información, que dictaba el Profesor Winckel.

En Berlin muy poco pude hacer en música electrónica. Sólo recuerdo haber construido algunos equipos electrónicos, pero, en verdad, en esa época aún no existía un Estudio de Música Electrónica en la T.U. En cambio, sí fue fructífera mı estadía en la Hochschule für Musik. Lo más importante fue aprender lo que es el análisis nota por nota de una partitura musical. Siento especial admiración por el Profesor Siegfried Borrics, quien con su extraordinario poder analítico y de síntesis me hizo descubrir relaciones invisibles

[1] *Revista Musical Chilena,* Vol. XIII, Nº 64, marzo-abril, 1959 pp. 11-32.

dentro de una partitura musical y me enseñó una nueva dimensión técnica de la música que, hasta ese entonces, no había conocido. Algo semejante descubrí con el análisis de las obras de Schönberg, cátedra que desarrollaba Joseph Rufer, discípulo y amigo del maestro y conocedor de todas las series y cábalas que utilizaba en sus composiciones. Con Boris Blacher comencé una obra para Orquesta, *Ondas*, la que quedó inconclusa, y compuse algunas piezas para instrumentos de percusión que fueron ejecutadas en los conciertos internos de la Hochschule. Debo reconocer que ese año fue mas de impregnación que de exudación. Había tanto que aprender... Indudablemente la experiencia culminante de 1960 fue mi participación en los cursos de Nueva Música que se celebran anualmente en Darmstadt, donde pude conocer a gran parte de la élite de vanguardia del momento: Boulez, Stockhausen, Nono, Maderna, Ligeti, etc. y asistir a sus clases; sostener diálogos con ellos, escuchar su música y comentarios. Fue una experiencia fascinante descubrir en qué consistía el serialismo, educar mi oído a su audición, y, sobre todo, la convivencia con estudiantes de Europa y el mundo, el intercambio de ideas, de obras, de ilusiones.

III. Profesión

Por esa época había recibido una carta del Profesor Meyer-Eppler [2] informándome que en Karlsruhe el Dr. Gerhard Nestler, Director de la Badische Hochschule für Musik tenía intenciones de crear un Estudio de Música Electrónica y necesitaba alguien que se encargara de hacerlo. Meyer-Eppler le había hablado de mí, y estaba de acuerdo en aceptarme. Así, tomé mis maletas y me dirigí a Karlsruhe, mi nuevo destino.

Mi llegada fue, sin embargo, decepcionante. No había casi nada, salvo una gran sala en la Technische Hochschule y algunos instrumentos visiblemente extraídos de la chatarra de otros laboratorios. Para construir el Estudio me encontraba prácticamente solo. Teóricamente debería haberme ayudado un Ingeniero de la T.H., pero en la práctica éste tuvo una actitud mas bien hostil hacia mí. El invierno de ese año 1960 lo recuerdo como uno de los períodos más tristes y desolados de mi vida, con una permanente angustia de no saber si conseguiría mis propósitos. En 1961 las cosas fueron mejorando y algo había construido, lo que me permitió componer mi primera obra de música electrónica en Alemania: *Preludio La Noche.* Sobre esta obra he escrito también en estas páginas [3], por lo que no creo necesario detenerme en ella.

[2] Pocos días después supe su lamentable deceso, por lo que esta carta debe haber sido una de las últimas que escribió.

[3] Revista Musical Chilena. Vol. XVII, Nº 86, octubre-diciembre, 1963, pp. 12-20.

Algo importante en mi carrera fue que junto con comenzar a componer empecé también mi primera actividad pedagógica. Hice clases a los alumnos de Composición de la Badische Musikhochschule y desarrollé una labor de difusión de la música electrónica en Karlsruhe. Incluso ocurrió un hecho pintoresco: un becario brasileño, que había viajado a Alemania para estudiar música electrónica, fue enviado por las autoridades del DAAD a Karlsruhe a estudiar conmigo. Grande fue su sorpresa cuando se encontró con que su profesor en Alemania iba a ser un chileno.

Además del *Preludio La Noche,* compuse también un *Estudio Aleatorio* que quedó inconcluso, y la *Serenata para mi voz y sonidos sinusoidales.* Desgraciadamente, ninguna de estas tres obras tuvo una calidad técnica aceptable, ya que los equipos de grabación de que disponía no eran de calidad profesional. Esta situación, unida al hecho de no existir perspectivas a corto plazo para la adquisición de un mejor equipo, me hicieron aceptar una oferta del Profesor Hans Koellreuter para transladarme a Bahía, Brasil, a fundar y dirigir un gran Estudio de Música Electrónica que pensaba crearse para toda Latinoamérica.

A fines de 1962 abandoné Alemania y llegué a Bahía donde, en los "Seminarios Livres de Musica", habían construido un nuevo edificio dotado de salas de audición, grabación y producción para música electrónica. Durante mi estadía dicté algunas clases para los alumnos del establecimiento y entregué las especificaciones acerca de los equipos y materiales que se debían adquirir y construir para el Estudio. Mi inexperiencia me había llevado a Brasil sin haber firmado un contrato previo, lo que tampoco se realizó durante mi estadía. Cuando en diciembre de 1962 regresé a Chile, pensaba volver el año siguiente a Bahía, sin embargo, el contrato nunca llegó, ya que el Profesor Koellreuter abandonó esa ciudad, y solo recibí una carta del Director reemplazante informándome que el proyecto se suspendía indefinidamente.

Así, pues, me encontré nuevamente en Chile, donde tuve que entrar a trabajar como Ingeniero para poder subsistir materialmente. Para hacerlo musicalmente aproveché la oportunidad que me dio don Domingo Santa Cruz, en ese entonces Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, e ingresé a esa Facultad como profesor.

En la Facultad dicté cursos para alumnos de Composición y Musicología relacionados con lo que había aprendido en Europa. También realicé algunas audiciones públicas de obras que había traído en grabaciones. Desde un punto de vista creativo, compuse *Heterofonías,* obra para Orquesta, la que me demandó gran trabajo, y en la que se reflejó cabalmente lo que era mi pensamiento musical en esa época. *Heterofonías,* más que una obra, son varias obras, hasta ahora inéditas, las que están escritas según un sistema que yo mismo desarrollé y que puede calificarse como una de las tantas variantes del serialismo. Hay influencias notorias de Boulez, especialmente en el aspecto tímbrico, y de Stockhausen en lo estructural. Es una obra muy ambiciosa y de gran dificultad de ejecución. Compuse, además, otras obras menores a las que no vale la pena referirse y que también permanecen inéditas.

En el viaje de regreso a Chile me había detenido en Buenos Aires gracias a una invitación de Francisco Kröpfl, Director del Estudio de Música Electrónica de la Universidad de Buenos Aires. En esa ciudad dicté algunas conferencias, a una de las cuales asistió el Maestro Alberto Ginastera, en ese entonces Director del Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella. Tuve ocasión de conocerlo y de recibir una invitación para dictar un curso de Música Electrónica en ese Instituto. Esta invitación se materializó en 1964 y gracias a ella pude alternar con los becarios de ese año, algunos de los cuales están actualmente entre los mas destacados compositores latinoamericanos. Me refiero especialmente al peruano Valcárcel, al boliviano Villalpando, al ecuatoriano Maiguashca, al colombiano Atehortua, al argentino Lanza, al brasileño Nobre, etc.

También en 1964 recibí una invitación para asistir al Festival de Música de América y España que se desarrolló en Madrid, organizado por el Instituto de Cultura Hispánica. En Madrid conocí a algunos de los principales músicos latinoamericanos, siendo, quizás, la más trascendente de estas relaciones la que me unió con el panameño Roque Cordero, ya que él sería quien posteriormente me recomendó al Dr. Inocente Palacios, de Venezuela, como la persona indicada para materializar un proyecto que él tenía en mente.

Este proyecto consistía en realizar en Caracas el Tercer Festival de Música Latinoamericana y, con ocasión de este Festival, crear un Estudio de Música Electrónica para compositores latinoamericanos. El Festival se realizaría en la Concha Acústica Miguel Angel Lamas, ubicada en las Colinas de Bello Monte, donde también se construiría el Estudio. Mi misión era equipar este recinto para grabar el Festival y quedarme a cargo de la dirección del Estudio.

Efectivamente, el Dr. Palacios se puso en contacto conmigo y en octubre de 1965 llegué a Caracas. El Festival y el Estudio estuvieron organizados por la Comisión de Estudios Musicales, cuyo Secretario Ejecutivo era el chileno Eduardo Lira Espejo. Esta Comisión dependía del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), recientemente creado en Venezuela y cuyo Director era don Mariano Picón Salas, quien, desgraciadamente, falleció a poco de comenzar sus labores. Lo sucedió el Dr. Salcedo Bastardo, quien no brindó el mismo apoyo a estas iniciativas musicales. Cuando llegué a Caracas me encontré en una situación un tanto indefinida, hasta que en marzo de 1966 se decidió rápidamente la realización de ambos eventos y de la noche a la mañana fui enviado a los EE. UU. a adquirir los equipos

necesarios. Recuerdo haber llegado con ellos a Caracas un día antes de la iniciación del Festival y haber tenido que trabajar las 24 horas de una jornada para tenerlos listos el día de la inauguración. Afortunadamente todo funcionó bien y se pudo grabar el concierto de inauguración sin que nadie se percatara del pequeño drama que se había producido horas antes y que el operador, yo, apenas se podía tener en pie luego de una noche y un día completo sin descansar.

Concluido el Festival, el Director del INCIBA comenzó a desmantelar la Comisión de Estudios Musicales y al cabo de unos meses el único funcionario que quedaba era yo, puesto que tenía un contrato con fecha fija. Inocente Palacios siguió, sin embargo, adelante con el proyecto y se llegó a un acuerdo de traspasar los equipos a la Oficina Central de Informaciones de la Presidencia de la República, la que dirigía el Sr. Simón Alberto Consalvi.

La mente creadora de Inocente Palacios había concebido la realización de un gran espectáculo multimedia, como celebración de los cuatrocientos años de la fundación de Caracas. Este espectáculo consultaba la construcción de un Teatro para aproximadamente 1.200 personas, la filmación de la historia y geografía de Venezuela, y la utilización de elementos escénicos de todo tipo: cine, luz, actuación, danza, etc. La geometría del Teatro era variable y en algunos momentos ocurrían varias cosas al mismo tiempo, siendo el espectador dueño de elegir la que más le interesara o deambular entre ellas. Como dato ilustrativo, el Teatro no tenía butacas, sino era una gran Arena con rampas y pasillos laterales donde el público podía pasear a varios niveles. La dirección artística del espectáculo estuvo a cargo del pintor venezolano Jacobo Borges y la parte musical fue encomendada inicialmente a Miguel Angel Fuster, compositor hispano-venezolano. Yo debía realizar la grabación y efectos electrónicos. Sin embargo, a poco andar el proyecto, Miguel Angel renunció y quedé con la misión de realizar toda la parte sonora, tanto la composición musical, la grabación de voces y efectos, como la realización electrónica. Era una labor nada de desdeñable, ya que existían tres tipos de sonorización, las que con frecuencia se superponían: el sistema de 4 canales para difundir música a fin de dar movilidad al sonido, desplazándolo o rotándolo; el sistema de sonorización difusa, consistente en una malla de altoparlantes ubicados en el techo, y finalmente, el doblaje y efectos sonoros grabados en la banda de sonido de cada una de las ocho películas que se exhibían simultáneamente.

En este trabajo participó un equipo de más de cien personas entre cineastas, pintores, arquitectos, escritores, guionistas, decoradores, tramoyistas, músicos, etc. Narrar los detalles e historia de cómo se realizó daría para una novela, no sé si más próxima al género de aventuras, de suspenso o picaresca.

El estreno de *Imagen de Caracas* se retrasó en un año, pero, en líneas generales, puede afirmarse que fue un éxito de público y conseguimos buena parte de lo que nos habíamos propuesto.

Para mí ésta fue la primera experiencia de hacer música y doblajes para cine. Además, en una obra de cerca de tres horas de duración, con una estructura muy complicada de secuencias, la música era el elemento fundamental para darle el ritmo al espectáculo. Hubo partes de música pura combinada con efectos visuales, dos interludios como pausas de luz y sonido que dieron origen a dos composiciones fuera de texto: *Catedral* y *Caleidoscopio*. Ambas fueron pensadas como complemento para una "mise en scène" lumínica. *Caleidoscopio*, por ejemplo, nació de unos experimentos con figuras geométricas dibujadas en discos de papel que giraban con cierta excentricidad sobre la tornamesa de un disco. Se filmaron muchas películas con distintos tipos de figuras y colores, con resultados verdaderamente hermosos tanto plásticos como de movimiento. Proyectados a las ocho pantallas y fragmentados entre los cubos intermedios, el efecto teatral era verdaderamente alucinante. Todo parecía girar. Lo plástico me dio el material para la forma musical. Asocié las figuras que giraban con cierta excentricidad a temas cíclicos de distinta duración, cuya superposición daba origen a combinaciones siempre distintas. De ahí el nombre de *Caleidoscopio*. Agregué sonidos de tipo vibrato y explosivos, algunos los hice girar entre los cuatro parlantes y el resto caer cual cascada de sonido desde la red de parlantes ubicada en el techo. En cuanto a *Catedral*, su difusión se acompañó con una iluminación especial de acuerdo a un guión, a fin de producir visiones fantásticas que transformaban el recinto en un espacio infinito y misterioso, a veces salpicado de manchas de luz de gran luminosidad y colorido como vitrales de una catedral.

No hubo otros episodios de *Imagen de Caracas* que puedan considerarse como música pura. Sin embargo, una situación anecdótica dio origen a otra obra que realicé durante mi estadía en Caracas. Esto se suscitó a raíz de cómo iba a comenzar el espectáculo. Fue una de las partes más discutidas del proyecto y se hicieron varios intentos de características muy disímiles. Uno de estos intentos, que a la postre no se aceptó, fue realizar una Obertura con elementos indígenas, precolombinos, proyectando en las distintas pantallas arte textil y cerámico de esa época. Con este propósito compuse una especie de Obertura musical basada en grabaciones de cantos instrumentales de los indios guajiros. Como está dicho, este proyecto se desechó, pero Inocente Palacios me manifestó que le había gustado la parte musical y que continuara en el tema con miras a realizar un ballet sobre temas indígenas. Una vez que estuvo terminada la música para el espectáculo, seguí con esta idea y nació *Guararia Repano*, la obra mía que ha sido quizás la más tocada

en distintos Festivales de música en el mundo. Incluso este año, 1975, ha sido honrada con el Primer Premio en un Concurso Internacional de Música Electroacústica que ha tenido lugar en Bourges, Francia. También otra obra hecha en Venezuela, *Divertimento*, fue galardoneada con el Primer Premio en el Concurso de Música Electrónica de 1970, organizado por el Dartmouth Arts Council en Estados Unidos. El *Divertimento* lo compuse antes de iniciar el trabajo del espectáculo, y desde un punto de vista de la técnica de música electrónica puede calificarse como una obra de gran virtuosismo, puesto que cada sonoridad y articulación es fruto de una gran elaboración. El fluir musical está tratado a alta velocidad, casi sin aliento, con fuertes contrastes tanto de sonido como de ritmo, lo que le da un carácter muy particular. Esta obra ha sido editada en disco en varios países y representa una tendencia musical por la que no he vuelto a incursionar.

En *La Noche II,* primera obra que compuse en Caracas, la idea musical es justamente la inversa. Es música orientada al ritmo psicológico más bien que al ritmo biológico del auditor. Así como en el *Preludio La Noche,* la forma musical se inspira en teorías cósmicas sobre el origen del Universo, en este caso me basé en la teoría del astrónomo británico Fred Hoyle sobre el "estado estacionario". La forma musical es una analogía subjetiva de la expansión del Espacio, que musicalmente se interpreta como una dilatación del tiempo dentro del cual se mueve el material sonoro en distintas trayectorias, colisiones y explosiones que reflejan la creación infinita y eterna del Universo. *La Noche II* dura aproximadamente media hora y creo que la mejor manera de aproximarse a ella es escuchándola en un estado de total relajación, tanto física como mental, de pérdida de sensación del tiempo, de identificación con el infinito, con el Universo más allá de lo terrenal. Tengo por ella una especial predilección porque representa una línea que, aunque nunca será muy popular, ni siquiera entre los cultores de la música electrónica, es una forma de concebir la música que nos enlaza con antiguas filosofías, quizás más sabias que las actuales, donde la música tenía un significado mucho más trascendente del que actualmente le asignamos en la cultura occidental.

Para finalizar con esta breve descripción de las principales obras de música electrónica que he compuesto, creo que debo referirme a *Buffalo 71,* que compuse en el Estudio de Música Electrónica de la Universidad de Nueva York, en su Campus de Buffalo, gracias a una beca que me fue otorgada por la Fundación Fullbright, en 1971.

En esta ocasión desarrollé una idea que tenía desde mucho tiempo: utilizar la alta velocidad y versatilidad de los medios electrónicos para obtener una polirritmia semejante a la que podría obtenerse con una Orquesta de percusiones, pero proyectada a la técnica electrónica. En verdad, cuando

terminé de componer *Buffalo 71*, quedé con muchas más ideas que las que tenía en un comienzo, pero debido a que no pude hacer una nueva obra inmediatamente, éstas se han ido enfriando y evaporando poco a poco. Es el gran inconveniente que origina la falta de continuidad en la producción de un creador. Mirando retrospectivamente, veo que mi producción en música electrónica ha sido ocasional e intermitente, realizada en distintos lugares del mundo y a veces con períodos de varios años de inactividad. Esto se ha reflejado en una cantidad pequeña de obras y, quizás, en una excesiva diversidad de estilos dentro de mi producción. Cada obra representa un camino diferente, a veces antinómico con los otros y debido a que el ambiente que me rodeaba y las condiciones en que trabajé fueron muy distintas, cada una ha tenido un poco de aventura, de descubrimiento, de desafío. No sé si esto sea bueno o malo, pero sí que desearía alguna vez tener la continuidad y tranquilidad necesarias para quedarme en una línea hasta comprobar que toco fondo.

Como a estas alturas de mis "recuerdos" me encuentro en Estados Unidos, no podría dejar de referir la experiencia más emocionante que he tenido en mi carrera como músico. Por primera y única vez en mi vida preparé un programa de concierto en base a mis obras, el que presenté en distintas ciudades de ese país. La respuesta del público superó mis más optimistas ilusiones y en todas partes tuve una acogida que me impresionó profundamente. En cuanto a la crítica, transcribiré una de ellas, de John Dwyer, la que, con un encabezamiento un tanto bombástico: *"SRO Sign is Up for Genius on Tape"*, dice en su parte medular: *"Electronic Music quite frequently sounds not so much composed as assembled, deft and imaginative as that may be. But these Asuar works give the convincing impression of being the expression of the artist himself, for all their generator and modulator origin as sound. Moreover, they often have a romantic component and strike moods long known to the human heart, strange as they may seem to the human ear".* (Buffalo Evening News, 16-6-71.).

IV. Irradiación

A fines de 1968 regresé nuevamente a Chile y me encontré con que ocupaba el cargo de Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales la señorita

[4] "SRO A Tablero Vuelto Para Genio de la Cinta. La Música Electrónica con frecuencia suena como ensamblada más bien que compuesta, por muy hábil o imaginativa que ésta pueda ser. Pero estas obras de Asuar transmiten la impresión convincente de ser la expresión del artista mismo a pesar de su origen generador y modulador del sonido. Además, a menudo tienen un componente romántico y tocan sentimientos conocidos desde siempre por el corazón humano, por muy extraños que le suenen al oído humano". (Buffalo Evening News, 16-6-71.).

Elisa Gayán, quien me propuso la creación de la carrera *Tecnología del Sonido,* cuyo objetivo sería formar al personal necesario para la operación tanto técnica como artística de los equipos de sonido que normalmente se encuentran en Estudios de Grabación, Radio, Televisión, Cine, etc. Acepté llevar a cabo esta empresa y desde 1969 comenzó a funcionar esta nueva carrera profesional para la cual fue necesario crear casi todo: programas de estudio, profesores, equipos, laboratorios, salas de clase, etc., ya que el punto de partida fue prácticamente cero. Estuve a cargo de esta carrera hasta el año 1972, en que todo lo fundamental estuvo creado y desde esa fecha continué colaborando en calidad de profesor. En varias ocasiones, cuando me ha tocado visitar Estudios de Sonido, me he encontrado con ex alumnos de esta carrera desempeñándose profesionalmente, lo que me ha producido gran satisfacción porque creo que se ha dignificado y elevado culturalmente un oficio que antiguamente se realizaba en forma muy improvisada y, además, compruebo que muchos jóvenes se han podido realizar en una profesión que les gusta y que ahora tiene un respaldo universitario.

Paralelamente a la creación de la carrera de Tecnología del Sonido, gestioné la creación de un Estudio de Fonología Musical, más moderno de los que he creado en otros países, cuyo objetivo es, fundamentalmente, que nuestra juventud tenga la oportunidad de conocer y trabajar con estos medios que, indudablemente, constituyen gran parte de lo contemporáneo en creación musical y que, además, tienen un gran campo de aplicación en investigación científica y desarrollo tecnológico. Afortunadamente algo importante hay ya hecho, aún cuando todavía falta bastante para la completa realización del proyecto.

En 1969 me interesé por la aplicación de computadores en la realización musical. Tal como me ocurrió en 1957 con respecto a la Electrónica, en esta ocasión nuevamente me topé con la dificultad de no saber casi nada sobre Computación. Es así como tuve que estudiar en forma autodidacta temas como Análisis de Sistemas, Programación, Estructura y Funcionamiento de Computadores, etc. El primer trabajo sobre música hecha con Computadores fue desarrollado en 1970, junto a un grupo de profesores y alumnos de Tecnología del Sonido y se materializó con la realización de una obra para Orquesta cuya partitura fue escrita por el Computador IBM 360 del Centro de Computación de la Universidad de Chile. Nuevamente debo recordar el apoyo que tuve de las autoridades y personal del Centro de Computación y debo reforzar la idea que, a pesar de nuestras limitaciones, estas cosas pueden hacerse en Chile dada la calidad de su gente y de sus profesionales. El proyecto culminó con la ejecución de la obra *Formas I,* por miembros de la Orquesta Sinfónica de Chile el 1º de diciembre de 1971. Sobre esta obra y la problemática de un Computador componiendo música, me he referido en otra ocasión, por lo que no ahondaré más en este punto [5].

En 1972, aprovechando la llegada de algunos de los instrumentos electrónicos destinados al Estudio de Fonología Musical, desarrollé un nuevo proyecto de realización musical con ayuda de un Computador. En este caso, el Computador no actuaba como compositor, sino como intérprete comandando al instrumental electrónico. El proyecto se desarrolló en el Departamento de Física de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile y, tal como en el proyecto anterior, fue llevado a cabo por un grupo de trabajo en el que participaron varios alumnos de Tecnología del Sonido y de Composición. Uno de ellos, Víctor Rivera, tuvo a su cargo la parte técnica y el mayor peso del proyecto. A raíz de este trabajo se recibió de Ingeniero Eléctrico en la Universidad Católica de Chile, rememorando 15 años más tarde una trayectoria semejante a la mía. Este proyecto fue más conocido por el público, ya que se editó un disco, *El Computador Virtuoso,* el que constituye una de las primeras realizaciones comerciales, a nivel mundial, de música interpretada por un Computador. El contenido incluye composiciones de música clásica tradicional y una charla explicativa a través de ejemplos didácticos. La edición de 5.000 ejemplares se agotó rápidamente, lo que a todos nos dejó sorprendidos ya que no esperábamos tal interés de parte del público. Personalmente, este disco me deja satisfecho solo a medias, puesto que lo más interesante e importante que puede hacerse con este sistema es crear música. En este caso no hubo un trabajo creativo de tipo composicional, sino la creatividad se proyectó a la interpretación y "orquestación electrónica" de estas piezas de la tradición musical. Queda, por lo tanto, un trabajo que está faltando y que espero algún día completar.

Es así como llego al final de esta autobiografía, con 42 años, bastante energía aún, y, si la vida me da tiempo, con muchas más cosas por hacer. Gracias a este trabajo que me encomendó la *Revista Musical Chilena* he reflexionado un poco sobre estas etapas de mi carrera musical, las he revivido interiormente y he descubierto que cada una de ellas tuvo sus satisfacciones y frustraciones, sus encantos y penurias, su propio aroma, como las estaciones de un año, como algún ciclo natural. Quizás por el hecho de encontrarme en esta etapa de transmisión de mi experiencia a las nuevas generaciones es que considero este momento como el más significativo, la verdadera razón de ser de todo mi trabajo. El haber creado la carrera de Tecnología del Sonido, colocado las bases para la creación de un Estudio de Fonología Musical, y desarrollado proyectos de investigación y creación

[5] *Revista Musical Chilena,* Vol. XXVI, Nº 118, abril-junio, 1972, pp. 36-66.

interdisciplinarios en la Universidad, es como haber iniciado una especie de nueva rama cultural en nuestro país. Los jóvenes que se interesan en esta nueva dimensión de la música en nuestra tecnificada civilización, podrán realizarse en nuestro país sin necesidad, como antes, de contentarse con leer lo que en otras partes hacían o tener que ir al extranjero a aprenderlas. Esta es la labor más importante que podría realizar en mi vida y reconozco que recién está en sus comienzos. Ahora viene lo más interesante de cualquier biografía, lo que está por escribirse. Esperemos.



José Vicente Asuar

CATALOGO DE OBRAS PRINCIPALES

Año	Título	Género	Duración Minutos	Edición o Manuscrito	Año de Estreno	Observaciones
	MUSICA EN FORMA TRADICIONAL					
1951	Cantata 1951	Cámara	30	MS	—	
1952	Partita	Piano	15	MS	1952	
	Fantasía	Piano	10	MS	—	
	Tres canciones	Voz y Piano	10	MS	1952	
1953	Tres Tangos	Piano	10	MS	—	
	Suite	Piano	10	MS	—	
1954	Lamentos Haitianos	Voz y Piano	15	IEM (1)	1955	
	Astaris	Voz y Piano	10	MS	—	
1955	Invenciones a dos voces	Dúo	20	IEM	—	
	Estudios Rítmicos	Cámara	15	MS	—	
1956	Funerales	Cámara		MS	1956	
1957	Encadenamientos	Cámara	15	MS	1957	
1958	La Farandolina	Coro	15	MS	1958	
1959	Cuarteto de Cuerdas		17	MS	—	2º Premio Música de Cámara. III Festival de Música Latinoamericana. Caracas, 1966.
1965	Heterofonías	Orquesta	30	MS	—	
1966	Octeto	Cámara	30	MS	—	

(1) Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile.

Año	Título	Género	Duración Minutos	Edición o Manuscrito	Año de Estreno	Observaciones
	MUSICA ELECTRONICA					
1959	Variaciones Espectrales		12		1959	Monto total del Premio por Obra Facultad de Ciencias y Artes Musicales, 1959.
1961	Preludio La Noche		3		1962	
1962	Serenata para mi voz		8		—	
	Estudio Aleatorio		6		1964	
1966	La Noche II		30		1971	
1967	Catedral		8		1968	
	Caleidoscopio		7		1968	
1968	Divertimento		8		1969	Primer Premio Concurso Internacional de Música Electrónica 1970 Dartmouth, EE. UU.
	Imagen de Caracas		150		1968	
	Guararia Repano		14		1971	Monto total del Premio por Obra de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, 1969. Primer Premio Concurso Internacional de Música Electroacústica, 1975, Bourges, Francia.
1971	Buffalo 71		15		1971	
1974	Partita Electrónica		20		—	
	MUSICA COMPUESTA CON COMPUTADORES					
1970	Formas I	Orquesta	10	IEM	1971	
1972	Formas II	Orquesta	10	MS	—	